

UN SI FUNESTE DESSIN... SUR LA FICTIONALITÉ

*«Plutôt la mort que ce jeu
interminable de fictions...».*

M. Bowie

Sans tenter de définir préalablement ce qu'est la **fiction** –et, à plus forte raison, ce que pourrait désigner le terme de **fictionnalité**¹– je propose plutôt d'aborder tout de suite ces questions en prenant comme point de départ de ma réflexion la lecture d'un texte de J. L. Borges².

... Dans cet Empire-là, l'Art de la Cartographie atteignit une telle Perfection que la carte d'une seule Province occupait une ville entière, et la carte de l'empire, toute une province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées ne furent d'aucune satisfaction et les Collèges de Cartographes dressèrent une Carte de l'Empire qui avait les dimensions de l'Empire lui-même et qui coïncidait exactement avec celui-ci. Moins attachées à l'Etude de la Cartographie, les générations suivantes jugèrent de l'Inutilité de cette Carte dilatée et non sans Impiété la livrèrent aux inclémences du Soleil et des Hivers. Dans les déserts de l'Ouest subsistent encore quelques Ruines déchiquetées de la Carte, habitées par des Animaux et des Mendiants; dans tous le Pays il n'y a aucune autre relique des Disciplines Géographiques.

Sans entrer non plus dans la discussion –certainement nécessaire– qui nous mènerait à essayer de situer la **fiction** par rapport à l'**allégorie** et à distinguer celle-ci de la **parabole** ou même de l'**allégorisme** signalé par Fontanier, je propose d'accepter l'évidence d'un contenu métaphorique qui introduira ici une pensée sur la notion de **représentation**.

Il me sera sans doute accordé que la fiction de Borges illustre le devenir d'une représentation –l'établissement d'une carte– à la manière d'un processus dont la dynamique peut être décomposée en trois **temps** correspondant chacun à trois **états**:

ETAT 1 (PASSÉ 1)

– **représentation partielle** atteignant, dans sa démesure, un état de «Perfection» et considérée –déjà– par le lecteur comme impossible par

¹ Ce texte reprend en partie la communication présentée à Cerisy-la-Salle lors du Colloque sur «La Fictionnalité» (du 15 au 22 juillet 1989).

² Ce texte, «De la rigueur dans la science» –dont je propose la traduction– est le premier d'un ensemble intitulé «Musée» qui clôt le recueil *El Hacedor*, Buenos Aires, Emécé Ed., 1967, pp. 145-146.

rapport à sa propre expérience du monde; elle est cependant perçue comme –encore– insuffisante par les «Collèges de Cartographes» (acteur 1).

ETAT 2 (PASSÉ 2)

– **représentation totale**: la carte a des dimensions identiques à celles de l'Empire mais cette coïncidence exacte est jugée inutile par les «Généralités suivantes» (acteur 2) dont le manque d'«attachement à l'étude» et «l'impétuosité» entraînent, comme une condamnation, l'abandon de l'oeuvre dans une sorte de territoire de l'exil.

ETAT 3 (PRESENT)

– **représentation partielle**: la totalité est réduite à des fragments par l'«inclémence» des éléments naturels (acteur 3). Ces fragments reçoivent de la part du narrateur la dénomination de «ruines» et de «reliques».

En ce qui concerne le devenir de la représentation, il faut souligner que le récit situe celle-ci dans un monde («cet Empire-là») d'abord éloigné –dans le temps et dans l'espace– de celui du narrateur. Dans la dernière phrase, l'utilisation du présent suggère néanmoins une co-existence temporelle des deux mondes sans que cela implique pour autant une coïncidence spatiale. Le monde décrit est –et en même temps n'est pas– celui du narrateur qui, de la sorte, se maintient à distance de ce qui se trouve «dans les déserts de l'Ouest». Position d'un narrateur qui, dans sa qualité de témoin de l'histoire des transformations subies par la Carte, médiatise une **vérité** dont le niveau d'abstraction doit être suffisamment dosé afin que le lecteur puisse accéder à un espace de partage.

De son côté, la dynamique du processus connaît trois phases dont la première (expansion) conduit à une seconde (dimension maximale) vite abandonnée pour un troisième mouvement réducteur aboutissant finalement à la fragmentation. Cependant, même si la première et la dernière phase représentent une partialité (par rapport à la complétude de la deuxième), la structure du récit n'est pas pour autant circulaire: la fin ne reproduit pas les mêmes conditions d'incomplétude que le début. La première représentation –partielle parce que plus petite que l'objet représenté– maintient une unité et rend une image entière, quoique réduite, de celui-ci. Dans la dernière phase, la fragmentation suppose une rupture qualitative, un éclatement de l'unité, une confusion des éléments qui assuraient la cohésion de l'image.

Dessein d'une représentation qui n'a par conséquent plus de sens lorsqu'elle atteint la perfection, juste au moment où, dans sa prétention de coïncidence totale avec l'objet représenté, elle perd de vue ses proportions et oublie qu'elle avait été conçue à échelle réduite.

Progression d'une représentation qui, après avoir atteint la totalité, ne peut –dans la fragilité de sa nature– survivre à la Nature que sous forme de fragments.

La fiction de Borges paraît donc être la construction (narrative) d'un monde de déconstruction.

Quant à ma lecture, elle essaiera de développer –à la manière de l'allégorèse proposée par Zumthor– les points suivants:

I. *La fiction semble pointer vers une question relative aux rapports de l'ART et de la SCIENCE*

L'allégorèse, à l'instar de la Carte de la fiction, se développe (trace son territoire) à partir d'une décision qui pose les limites formelles de l'objet. Où commence-t-il? Où finit-il? Considérons d'abord le titre («De la rigueur de la science»). Admettons ensuite que la «Discipline» qui consiste à élaborer des cartes renvoie à une idée de la représentation impliquant des opérations mentales communes à l'activité artistique (espace esthétique) et à l'activité scientifique (espace théorique). Rappelons alors à ce propos l'observation de Valéry:

Ma conviction, dès la jeunesse, fut que, dans la phase la plus vivante de la recherche intellectuelle, il n'y a pas de différence, autre que nominale, entre les manoeuvres intérieures d'un artiste ou poète, et celles d'un savant³.

ou encore:

Science et art sont des noms grossiers, en opposition grossière. Dans le vrai, ce sont des choses inséparables. Et si tu examines les êtres, tu les vois toujours user de leur procédés dans le même but qui est de triompher, passer outre [...]. La science pouvant être considérée comme une adaptation de mes organes intellectuels à l'image extérieure [...], l'art comme une déformation du milieu ou des données pour le faire à l'image d'une intérieure image. On voit que ces deux métiers sont indissolubles⁴.

Valéry affirme ainsi le caractère d'inséparabilité de la science et de l'art dans le domaine de la **conception** intellectuelle du projet. Cependant, la dernière phrase de la citation pourrait également confirmer leur séparation, leur opposition par rapport à l'**exécution**, à la réalisation de ce projet: adaptation du sujet à l'«image extérieure» ou adaptation de l'objet à l'«image intérieure».

Cette allusion à une extériorité et à une intériorité pourrait conduire à poser le caractère subjectif de l'art et le caractère objectif de la science et par

³ Paul Valéry, *Lettres à quelques uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 241.

⁴ Paul Valéry, «Arts et esthétique» in *Cahiers II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 927.

conséquent l'existence d'un monde préexistant et unique dans sa réalité. Mais la coupure supposée entre extériorité et intériorité est en fait dépassée par une approche cognitive de la science et de l'art révélant plutôt l'existence de structures communes à la démarche artistique et à la démarche scientifique qui gardent cependant leur spécificité en construisant leur monde à partir de systèmes symboliques ayant chacun leurs propriétés référentielles.

Si l'on adopte cette perspective, il est évident que le cartographe de notre fiction, qu'il soit artiste ou homme de science, a perdu de vue qu'un monde ne peut pas recouvrir exactement un autre monde. Son erreur consiste à poser un signe d'égalité au lieu de créer une relation nouvelle. Son erreur est de nier à chaque monde sa spécificité et son indépendance ontologiques.

Le fait d'affirmer qu'art et science sont deux manifestations à partir d'un même processus mental n'implique pas pour autant que l'on puisse établir entre eux une relation de cause à effet ayant pour fonction d'expliquer telle découverte scientifique à partir de tel mouvement artistique ou vice versa. Il s'agit plutôt d'affirmer la part de subjectivité, de créativité, d'intuition, d'intellection et d'invention présente aussi bien dans l'une que dans l'autre.

Nous savons à présent que la science ne peut tirer son développement du seul empirisme, et que dans les constructions de la science, il faut user d'invention libre dont l'utilité ne peut être vérifiée qu'**a posteriori** dans l'expérience⁵.

Il est peut-être utile de rappeler que, au cours de l'histoire, art et science ont coexisté comme moyen d'accéder à la connaissance à partir d'une même **techné** et d'un même mouvement créateur et que la scission progressive produite après la Renaissance obéit plutôt à une fragmentation de savoirs de plus en plus spécialisés qu'à des motivations intrinsèques. En ce qui concerne un moment historique plus proche de nous, l'intérêt semble s'aiguiser à propos des rapports qu'entretiennent entre eux, dans différents domaines, les sciences et les arts comme le montrent les recherches de Prigogine, Feyerabend, Hofstadler, Thom ou Mandelbrojt⁶.

Quant à ce qui touche plus particulièrement le rôle joué par la fiction dans des disciplines autres que littéraires ou artistiques, on pourrait citer, à titre d'exemple, la **theoretische Fiktion** freudienne ou des livres tels que *La Théorie comme fiction* de Claude Mannoni (1979) ou *Fictions freudiennes* d'Octave Mannoni (1978).

Cependant, le fait que l'on puisse parler aussi, d'ailleurs à juste titre, de la place de la fiction dans des sciences considérées plus dures pose, bien

⁵ Albert Einstein, cité par A. Pais in *The Science and Life of Albert Einstein*, New York, Harper and Row, 1962, p. 1.

⁶ *La création vagabonde*, «Images et structures de l'art et de la science», Hermann, 1986.

entendu, le problème du contenu sémantique que l'on donnera à **fiction** dans ses rapports à **vérité**. A ce propos, on pourrait se référer à F. Kermode⁷ quand il suggère, en citant la pensée de Vaihinger⁸, de classer les **fiction littéraires** dans la catégorie du «consciemment faux», contrairement aux **hypothèses** qui, selon lui, sont sujettes à vérification. Mais encore faudrait-il se rapporter au «théorème de l'incomplétude» de Gödel à propos des concepts de démonstration et de vérité...

Il se trouve toutefois que les Cartographes de notre récit, hommes de science et artistes, par leur désir d'embrasser la totalité, atteignent la dernière et la plus grande des fictions, celle de l'Absolu.

II. *La fiction semble pointer vers la question relative à la DIMENSION et au SEUIL de la représentation*

Dans la fiction de Borges, le projet des Cartographes a comme objet de représenter entièrement l'Empire. C'est pourquoi, il serait possible d'affirmer que, du moment où la Carte atteint un état de coïncidence exacte et de perfection, elle atteint aussi la catégorie d'un **universel**. Elle cesse alors d'appartenir à une catégorie artistique car une oeuvre d'art est, comme le souligne J. Margolis, un **particulier**:

Elle ne peut être un universel parce qu'elle est créée et peut être détruite; et parce qu'elle possède des propriétés physiques et perceptives⁹.

D'un autre côté, cette Carte d'une inconcevable immensité pourrait être comprise comme la métaphore d'une tentative théorique de tracer parfaitement les contours précis de ce qui, dans sa complexité, ne peut pas l'être. Dans ce sens, il serait sans doute intéressant de rappeler les observations de Perrin citées par Mandelbrot¹⁰ à propos de l'absence d'adéquation entre le caractère parfait d'une représentation de type euclidien et le caractère chaotique de la géométrie naturelle. De la sorte, afin d'éviter ces difficultés,

la géométrie fractale se caractérise par deux choix: le choix des problèmes au sein du chaos de la nature, car décrire tout le chaos serait une ambition sans espoir ni intérêt, et le choix des outils au sein des mathématiques.

L'erreur des cartographes consisterait alors à poursuivre la représentation d'une modélisation inspirée par l'idée de perfection sans vouloir se plier,

⁷ Frank Kermode, *The Sense of an ending*, chap. intitulé «Fictions», Oxford University Press, 1967.

⁸ K. Vaihinger, *The Philosophy of as if*, London, 1924.

⁹ J. Margolis, «La spécificité ontologique des oeuvres d'art» in *Philosophie analytique et esthétique*, ed. Danielle Lories, Paris, Klincksieck, 1988, p. 217.

¹⁰ Benoît Mandelbrot, *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. (1984)

malgré la complexité et la contingence de l'objet, au choix non seulement des instruments (avec quoi représenter) mais encore des problèmes (que représenter). Choix, sélection, délimitation qui impliquent nécessairement une «simplification» et une «immobilisation»:

Parce qu'ils représentent une complexité moindre, tous les systèmes se tressent à leur entourage selon des rapports sélectifs: jamais leur pertinence ne pourra englober la totalité du monde. Si l'entourage des systèmes se laisse dans une certaine mesure simplifier et immobiliser, c'est parce que ce sont institutionnalisées des formes déterminées d'élaboration de l'expérience (habitudes perceptives, interprétations de la réalité, valeurs). Les systèmes sont multiples, mais tous rattachés à des modes de compréhension identiques ou correspondants: les modes de comportement –infinis en droit– en sont réduits d'autant, et la complémentarité des attentes est assurée¹¹.

L'erreur des cartographes consisterait alors à construire une figure d'après un concept qui, dans son exhaustivité, trouve sa clôture. Une extension démesurée aboutit à une dimension unique qui contredit l'activité éminemment ouverte, inventive, renouvelable, transformatrice, dynamique, de toute représentation.

Comment la fiction joue-t-elle alors avec ses limites? Question qui évoque la phrase de Cézanne: «un peintre qui sait sa grammaire et qui pousse sa phrase à l'excès, sans la rompre»... A l'égal de ce peintre, le Cartographe de notre fiction crée un monde, structure une réalité en soumettant le matériau (papier, dessin, couleurs... écriture) à sa conception de l'objet de manière à réaliser son idée à lui de ce qu'est une représentation. Mais, entraîné par une dynamique de complétude, le projet devient un exemple d'assimilation extrême. Le Cartographe «pousse sa phrase à l'excès». La carte devient alors inutile. Elle se rompt. Sans doute parce que son créateur a perdu de vue le sens de l'analogie, de la relation de ressemblance dans la proportionnalité. En essayant de toucher à la perfection, il a fermé la porte à la multiplicité des formes, à toute variation ou combinaison. Il a fermé la porte à d'autres fictions.

Les éléments et les phénomènes physiques localisés à la surface de la terre existaient sans doute avant que le Cartographe, homme de science et/ou artiste, y porte son regard et formule leur forme dans une image, dans un langage, dans un système de représentation. Les Inclémences du Soleil et des Hivers sont la preuve de l'existence de cette extériorité chargée de concret, chargée de signification destructrice, chargée de permanence.

Le texte de Borges nous rappelle qu'il existe un monde naturel de forces et de formes perdurables, de la même façon qu'il existe des forces et des formes intrinsèques du matériau de la représentation capables de survivre

¹¹ N. Luhman, cité par W. Iser, «La Fiction en effet», *Poétique* 39, sept. 1979, p. 284.

dans la fragmentation. Le texte de Borges nous rappelle ainsi la réalité physique de cette représentation qui n'est pas pour autant identique aux objets physiques également réels dont elle a essayé d'être l'image. Dans ce sens, la fragmentation en ruines de la carte est une **des-illusion** nécessaire qui restitue au projet fictionnel la valeur de son échelle, de son matériau, un **seuil** différentiel, des proportions jadis saturées par la redondance. Sans doute faut-il, paraphrasant Kant et sa conception des limites de l'art classique grec en tant que forme parfaite et achevée, que «l'art s'arrête quelque part» (3ème *Critique* & 47). De la sorte, la fiction de Borges nous renvoie à ce principe de destruction qui est aussi au coeur de l'art, comme le signale Blanchot dans *L'Entretien infini*¹².

De même, et quoique de façon paradoxale, la fragmentation restitue une tolérance. En effet, dans un premier temps de la fiction, les cartographes ont eu l'ambition de faire coïncider exactement deux espaces de nature, de matériau différents.

D'un point de vue «réaliste», le projet aurait été jugé impossible. D'un point de vue esthétique ou théorique, la reproduction «simili» se serait avérée inintéressante. D'un point de vue idéologique, le dessein était dangereux. Il faut à ce sujet préciser que, à partir des deux acceptions d'«Empire» –territoire et souveraineté-, on est invité à penser que le modèle à reproduire peut être aussi bien un référent géographique (ville, région) qu'un référent idéologique (autorité, système organisateur, Etat). De la sorte, la représentation confondrait alors une proposition universelle (totalisante) avec une proposition d'autorité, dominatrice (totalitaire). Elle signerait des arrêts de mort. Elle perdrait ainsi de vue qu'elle doit partager l'espace d'autres représentations.

Le processus de fragmentation pourrait être alors perçu positivement. Le fragment n'est plus «une partie indûment détachée du tout», la «dissonance d'une harmonie première». C'est pourquoi, il convient sans doute de ne pas le «remettre à sa place, tel un bout de puzzle qui doit entrer vaille que vaille dans le dessin général»¹³.

Le lecteur de la fiction peut se demander ainsi si les restes du projet total ne contribuent pas, à leur tour, à la création d'un nouvel espace qui préserve de l'idéalisme d'une totalité indivisible ou de la destruction qu'est l'oubli. Car, c'est le moment de le rappeler, «De la rigueur dans la science» ouvre un ensemble de huit textes qui porte le titre de *Musée*. Tous, sauf un, inscrivent à leur fin une référence bibliographique qui leur attribue un auteur, un ouvrage auquel ils sont censés appartenir, une date... Ils sont ainsi présentés comme des fragments hétérogènes d'un passé littéraire que le livre *El hacedor*

¹² Cité par Ph. Lacoue-Labarthe, «L'imprésentable», *Poétique* 21, 1975.

¹³ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986.

contient et préserve de l'oubli. Le livre est-il cet espace nécessaire? Le livre est-il le Musée? La fiction, tout en remplissant le rôle d'une mémoire, assure une permanence. Chez Borges, elle le fait d'une façon extrêmement concise. Un projet intensif qui a pourtant conscience de l'extensif. Un espace réduit, une précision dans les mots où seulement l'essentiel sera formulé. Parti pris de la limite et de la mesure issu de la conscience d'un vertige provoqué par les variantes, les possibilités infinies, le détail. Choix d'une économie de moyens face à des univers infiniment petits ou infiniment grands. Car Borges sait, aussi, que la fiction, depuis toujours, cherche à représenter le monde dans son extrême complexité. D'où, encore, le projet encyclopédique, le livre absolu. Projet que le XX^{ème} siècle –au dire d'Italo Calvino dans *Six memos for the next millenium*, ne peut concevoir autrement que comme totalité «potentielle, conjecturale, multiple, inconcluse». Ainsi les notions qui ont été ici soulignées (extension, intension) deviennent dans le livre de Calvino deux valeurs littéraires («exactitude» et «multiplicité») à conserver dans la mémoire, deux valeurs qui doivent être préservées du danger de l'oubli par les générations à venir. Ce livre, à sa façon, est aussi un musée...

Extensif et intensif: deux pôles et leurs variantes possibles dans le choix d'une surface-temps, maximale ou minimale, dans le choix d'une information maximale ou minimale. Entre le trop plein et le vide, la fiction doit sans doute se construire en relativisant les densités et les bordures.

III. *Le fiction semble pointer vers une question relative à la RELIGION et au MYTHE*

La fin du récit semble conférer à la fragmentation un caractère transcendant. Transcendance dans le sens d'une permanence, d'une absence de finitude: les restes, ces ruines, sont perdurables. Transcendance aussi dans la dimension sacrée des traces qui, dans le texte, méritent le nom de «reliques». Transcendance aussi dans le sens suggéré par le titre de l'ouvrage (*El hacedor*) qui peut désigner la nature démiurge du constructeur de fictions.

Ainsi, et puisque la disparition de l'Objet Total n'implique pas pour autant une disparition totale de l'objet, dans les fragments qui subsistent, il y a sans doute, ne serait-ce qu'en partie, des propriétés du projet initial. En tant qu'échantillons, ces ruines **exemplifient**. Or, comme l'indique N. Goodman:

exemplifier, c'est assurément symboliser –l'exemplification n'est pas moins que la représentation ou l'expression une forme de référence¹⁴.

De la sorte, les fragments de la Carte pourraient être considérés comme des reliques dans la mesure où ils maintiendraient vivante une propriété

¹⁴ Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art?» in *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit. p. 205.

structurale du projet initial: le désir originel de perfection (l'Oeuvre totale).

Il est donc probable que le projet des cartographes ne soit pas tellement de construire –comme dirait Jauss¹⁵– «une apparence ou une illusion du monde réel», de mimer une géographie (une extériorité préexistente) ou même de créer un «monde autonome autre», mais plutôt de réaliser une construction à partir des «structures de sens de la perfection qui préexistent à la fiction» même. Perfection qui viserait non pas à **perfectionner** le monde extérieur (le représenté), mais à **parfaire** un système de représentation incomplet.

Avant d'arriver à la Carte totale, les cartes, même si leur échelle était déjà démesurée, n'étaient que partielles, état qui les rendait imparfaites:

l'expérience esthétique –souligne Jauss– a trouvé dans l'imaginaire le point de départ permettant de s'emparer progressivement des formes et des structures de sens de la perfection, et de revendiquer finalement l'**aura** de la perfection divine pour l'art en tant qu'oeuvre humaine suprême¹⁶.

Dans un premier temps de la représentation (la construction de la carte parfaite), la fiction illustrerait une conception idéaliste dans la mesure où, malgré l'apparence d'un système se conformant à l'objet (adequatio), il s'agit en fait de subordonner l'objet à l'idée.

Dans un deuxième temps de la représentation, la fiction aurait comme fonction d'introduire le point de vue pragmatique des Générations suivantes pour effacer toute trace d'idéalisme. Un dénouement «réaliste» s'appuierait sur le triomphe final d'une extériorité naturelle (les «déserts de l'Ouest»).

Dans un troisième temps de la représentation (état de fragmentation), la fiction aurait une fonction aléthique dans la mesure où elle servirait à découvrir ou à révéler, sous la permanence d'une existence matérielle («ruines»), une permanence de type transcendant («reliques»).

Au lecteur alors de décider s'il s'agit dans ce texte de la représentation comme mythe (un **illud tempus** éternellement vrai) ou d'une fiction sur la représentation (un **hoc tempus**), un jeu de l'éternellement renouvelable. Ce qui nous renvoie aux concepts d'origine et de fin, de construction qui n'en finit pas de s'abolir, de la genèse et de son inversion, de ce que P. Klossowski, dans son commentaire de Nietzsche, désigne comme la «fabulation du monde»: «le monde sort du temps historique pour rentrer dans le temps du mythe, c'est-à-dire de l'éternité»¹⁷.

¹⁵ H. R. Jauss, «La perfection, fascination de l'imaginaire», *Poétique* 61, fév. 1985.

¹⁶ Id. *ibid.*, p. 5.

¹⁷ Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Callimard, 1963, p. 194.

Mais, comme l'indique cet auteur, pour que cette sortie puisse s'effectuer il faut l'«expérience de l'oubli».

Au lecteur de choisir l'oubli... ou la mémoire.

ANA GONZÁLEZ SALVADOR